

■ 論文 ■

建築家を社会学的な研究対象として位置付けるために
ー 建築家隈研吾の言説と作品をめぐってー

松 村 淳

(関西学院大学大学院社会学研究科博士後期課程)

■ 要 旨 ■ 本稿は、これまでほとんど研究の対象として取りあげられることのなかった建築家に照準し、建築家の世界のリアリティに迫る試みである。公的な制度による裏付けもなく、また、芸術／技術という二項対立を抱え込んだ建築家という難しい立ち位置の職能の研究は、一面的なアプローチでは立ち行かないことは明らかである。「動的」に把握しなければ彼らのリアリティに迫ることはできない。そこで、「動的」に把握するための理念的な枠組みとしてP.ブルデューの「界」概念を援用し「建築家界」というものを理念的に想定する。そして、その中で建築の本質を賭けて闘争する者として建築家を位置づける。本稿では具体的な事例として、日本を代表する建築家の一人である隈研吾（1954～）をとりあげる。彼のキャリアを1980年代からの第一期、1990年代の第二期、そして2000年代以降の第三期に分け、隈研吾の言説と作品の変容について記述分析を行っていく。

■ キーワード ■ 建築家、界、闘争

1. 本稿の目的

1.1. 研究対象

バブル経済の崩壊、阪神淡路大震災、地下鉄サリン事件、あるいはWindows95の発売など1990年代に訪れたエポックメイキングな出来事は、建築にも大きな影響を与えた。さらには2005年に発覚した耐震偽装事件は建築家／建築士に対する信頼を著しく貶め、バブル崩壊以後のリセッションはデフレ状況を引き起こしながら、いまだに収まる気配は無い。建築家にとっては「逆境」ともいってよい時代に、建築家はいかなる戦略や実践を展開しながら生き残りを図っているのだろうか。

本稿の目的は、建築家の隈研吾に着目し、彼の言説や作品をテキストとして読み込み、そこからみえる彼の生存戦略や実践について記述分析を行っていくことである。本稿において隈研吾という一人の建築家に着目する理由は、彼が国内外で高い評価を受けている日本を代表する建築家の一人であること、数多くの著作を発表し、分析できる言説が多くあることや、建築をめぐる社会状況が大きく変わった1990年代にすでに建築家としてデビューしており、その状況の変化を経験していることなどがあげられる。それらに加えて、彼は批評家としての顔も併せ持っており、建築家界の内

部からメタ的に建築や建築家について述べている言説も多いことなどがあげられる。

隈研吾は1954年生まれ、東京大学工学部建築学科、同大学院を経て、建設会社に勤務した後1990年に独立し設計事務所を開設している。現在は東京大学教授でもある。数多くの建築を手がけ、東京の事務所に加えて、パリや北京にも事務所を開設し、現在ではその活躍の場を世界に広げている。2010年5月現在で進行中のプロジェクトはスペイン、フランス、リヒテンシュタイン、イタリア、ハンガリー、ブータン、タイ、中国、韓国、アメリカなど10か国、33に及んでいる。

1.2. 建築家「界」という視座

建築家を社会的に研究するとはどういうことだろうか。諸芸術の分野、とりわけ音楽の分野では音楽社会学というサブカテゴリーも存在するように、社会学のディシプリンにおいて多くの研究が積み重ねられてきた。しかし、建築家にかんする研究は全くと言ってよいほど行われていない。物体としての建築（住居）は家族やイエという制度を研究する家族社会学のディシプリンにおいて付加的な対象として研究されてきた。あるいは、歴史社会学の立場から住宅の変遷をとらえた研究（祐成 2008）やマンションに注目して消費社会と関連した身体感覚の変容が住空間の変容させていくことについての研究（山本 2011）などを挙げることができる。一方の建築家にかんしては、有名性に照準し建築家とメディアとの関係をえがいた研究（南後 2008）にとどまっているのが現状である。

本稿はこれまで十分に研究されたことのない建築家について、社会学のディシプリンをを用いて研究するための視座を獲得することを目的としている。そのためにP.ブルデューによって練り上げられてきた「界」概念を援用する。南田勝也（1999）は「ロック音楽の構造分析」の中で、従来の音楽研究を「批評的手法」や「反映論」であり、「研究者の予断を社会的に「一般化されたもの」とする誤謬を招く」（南田 1999）ものであると退ける。そしてブルデューの界概念を用いることの利点を以下のように説明している。「ロック〈場〉という自律性を有した空間を指定することは、過度の一般化を避けつつテキストに迫ることを可能とし、社会と音楽の関係についてのより正確な診断を可能にする方法論的利点を備えている」（南田 1999）と述べ、界概念の有効性を主張する。本稿においても、南田がロック音楽の構造分析に界概念を視座として用いたように、建築家の界を分析する視座として界概念を用いる。建築家にとって「界」の中での闘争がいかに重要であるかということとは、隈の以下のような記述をみても明らかであろう。

建築家にとって闘いは重要である。もしかしたら、その人の本質という実際のところはわけのわからないものよりも、もっと重要かもしれない。なぜなら建築家は闘わない限りはものはたたない仕事だからである。多くの人を味方につけ、ある広さの土地ある量の物質をまきこまない限り、ものはたたない。まきこむため味方にするとは闘う事である（隈 2009: 9）。

この発言の背景には、建築家という職能に対する価値が絶えず生み出され続ける運動があり、その運動にエネルギーを供給するのが、建築家や建築ジャーナリズム、研究者などによって構成される「界」であるということである。本稿では彼らの構成する世界を「建築家界」と呼ぶが、それは

「建築界」と名指すと、あまりにも多くの対象が含みこまれるからである。100万人を超える建築士をはじめ、ゼネコンやハウスメーカー、工務店や大工、左官に至るまで建築に携わるあらゆるひとを包摂してしまうことになる。ゆえに、本稿では、その中でも、「建築家」として活動している者たちが形成している「界」を「建築界」と分けて「建築家界」としておきたい。

その「建築家界」の中では何が行われているのだろうか。そこでは絶えず、建築や建築家はどうかあるべきかといった「本質」についての議論（闘争）が活発に行われている。

過去にさかのぼると、建築が芸術かそうでないかが争われたことがあるし、1950年代には丹下健三と川添登の間でやり取りが行われた「伝統論争」や磯崎新と篠原一男による住宅をめぐる論争などをあげることができるだろう。そこでは、「建築は芸術である／ない」「住宅は芸術ではある／ない」などとさまざまに建築の「本質」が議論されてきた。戦前にはその「本質」をめぐる意見の食い違いは様々な建築家団体を生んだりもした。

また、近年では大規模なプロジェクトに際してはコンペという形式がとられることが増えている。仕事を確保するためには建築家はコンペに勝利する必要がある。コンペは「勝つか負けるか」の世界である。一等を獲得しなければ、そこに費やしたコストは無駄になる。ゆえに、彼らは自分の案を図面、模型、グラフィック、そして言説を駆使し、徹底的に売り込む。ゼネコンや広告代理店などのコンペにおいては、仕事を獲得することを第一義として考え、仕事を取るための戦略を練るだろう。

しかし、建築家の場合、時として仕事を勝ち取ることを目的としないでコンペに参加することがある。たとえば、磯崎新は東京都庁舎のコンペ案に、あえて募集要項に反する案を提出したりしている。高層ビルの庁舎が要求されているにもかかわらず、高層の庁舎に疑義を抱く磯崎はあえて低層ビルを提案したのである。この事例からも分かるように、建築家はそれぞれが考える建築の本質を賭け金としてコンペに参加するのである。

そしてこの「本質」をめぐる闘争が建築家界の存続のための力となっているのである。建築とは何かという本質をめぐる絶えず言説が量産され、さらにそれをめぐって議論が展開する。そのような永続的な運動が建築家界の自律的な発展を促しているのである。

2. 1980年代－第一期

2.1. 批評家としての出発

本章では、1980年代の隈研吾が建築家界のどの位置を狙って、デビューし、そしてどのような言説や作品を生み出したのかについてみていく。

隈は大学院生時代から仲間たちと「グルッポ・スペッキオ」という集団をつくり、建築批評を開始している。それはかつて鹿島出版会から発行されていた建築雑誌『SD』に連載されていた。隈はその頃の様子を以下のように述懐している。

当時僕らの文章は多くの顰蹙を買った。「オマエラ、ふざけ半分の文章ばっかし書きやがって！建築をなめとるんか！」というおしかりを幾度となく受けた。特に僕の文章は「おふざけ」

と「なめ方」が激しかったらしく、しばしば真面目な諸先輩方の顰蹙を買った。(中略) 僕らもダテにふざけたり、なめたりしていたわけではない。「いかにしたら建築批評独特のもったいぶって深刻で、そのくせ退屈で知的レベルの低いディスコースを解体できるか」というのが、僕のテーマだった。当時の建築批評は(今も基本的には変わっていないが……)ひどく閉じているように感じられた。そこにおける唯一のクライテリアは倫理性であった。「建築におそいかる商業主義という悪!」に対抗し、いかに建築の倫理性を保ちえるかというテーマの凡庸なクリエーションがそこでは繰り返されていたにすぎない(隈 1994: 279)。

この言説からは隈が年長の建築家たちの反発を十分に予測していながら、むしろ、反発や顰蹙を積極的に呼び込もうとしていることがわかる。それは「諸先輩方」に顰蹙を買ったことが誇らしい武勇伝のごとく語られていることから察することができよう。

建築作品や著作、論文などの「資本」を持っていない若手が、層の分厚い建築家界に切り込んでいくためには、このようにきわめてラディカルな手法が一番手っ取り早いのである。

磯崎新もデビュー当時同じような戦略をとっている。彼は仲間ら三人と、「ハッタリ屋」をもじった八田利也というペンネームで1961年に『現代建築愚作論』(1964)なる本を出版し、同時代の建築家に批判を加えている。

世 代	建 築 家	理 念
第一世代	丹下健三 村野藤吾	精神性 政治性
第二世代	槇文彦 磯崎新 黒川記章	「精神性」「政治性」の否定「外部」≡第一世代の否定
第三世代	伊東豊雄 安藤忠雄 石井和紘 石山修 長谷川逸子 山本理顕 藤森照信	「外部」の否定≡第二世代の否定
第四世代	隈研吾 竹山聖	先行世代の持つ価値観のアイロニカルな否定

表 1 建築家の世代とその理念の変遷

上記は隈が複数の著作で繰り返し述べている建築家の世代とその理念の類型を著者が表にしたものである。これをみると、建築家界は過去にも世代間闘争を繰り返してきたということがわかる。隈は様々な著作で、建築家の世代的な特徴を記述している。この事実は、隈が常にメタ的な立場から建築家界を俯瞰し、どのような闘争を行えばいいのか、そしてどのポジションに自分を布置すればいいのかについて、絶えず検討していることの証左であるといえる。

2.2. 新進気鋭の若手論客

隈は多くの著作を発表しているが、処女作は『10 宅論』という本である。本書で隈は住宅を10種類に分類¹⁾し、それぞれに解説を加えている。なかでも、特筆すべきは「アーキテクト派」と題さ

1) その十種類とは「ワンルームマンション派」「清里ペンション派」「カフェバー派」「ハビタ派」「アーキテクト派」「住宅展示場派」「建売住宅派」「クラブ派」「料亭派」「歴史的家屋派」である。なぜ十種類に分類した

れた一章である。アーキテクト派とは建築家に住宅を依頼する人のことである。隈は彼らが建築家に住宅を依頼する理由を「建築家にブランドとしての価値を認める人間たちである」（隈 [1990] 1986）と述べ、皮肉たっぷりに以下のように記述している。

建築家というブランドはヴィトンやエルメスといったブランドとは違ってかなり知的なブランドであるから、これに価値を認めるということは、クライアントもある程度の知的水準にあるか、あるいは知的なものに対して強いコンプレックスを持っているということを意味している（隈 [1990] 1986:113）。

クライアントだけではなく、建築家に対しても辛辣である。たとえば先行世代の建築家を「建築家は西欧の文化の紹介者というだけで充分であった」（隈 [1990] 1986: 117）と述べ、「多少理屈をこねる能力のある人間が建築雑誌等で『住宅作家』としてもてはやされていた」（隈 [1990] 1986: 117）と喝破している。

さらには「アーキテクトはクライアントの評価と同様、あるいはそれ以上に建築ジャーナリズムにおける作品の評価を重要視している」（隈 [1990] 1986: 123）。と喝破し、建築家が内輪の評価を気にする存在であることを見抜いているのである。

この時期の隈は建築家界における自身の相対的な立ち位置を模索していた時期であろう。建築家界へのメタ的な分析をしつつも、批評家ではなく建築家として実際にモノを作っていく必要があるので、当初からかなり難しい立ち位置に自らを配置しようとしていたことがわかる。

建築界の若手論客として注目されるようになっていた隈は、『10 宅論』が上梓された3年後の1989年に『グッドバイ・ポストモダン』という挑発的なタイトルの本を上梓する。本書は隈がコロンビア大学に客員研究員として在籍していた時に、ピーター・アイゼンマン、フランク・ゲーリー、フィリップ・ジョンソンなどアメリカを代表する建築家数名に行ったインタビューをもとに構成されている。

「ニューヨーク」に滞在し「コロンビア大学客員研究員」として勤めながら「アメリカのスター建築家たちとの対談」が詰め込まれた本書は、散文的な修辞とスノッパな記号を散りばめながら記述されている。たとえば本書の書き出しはこうだ。

いつもと変わらずなく、月曜日がやってくる。一〇時間続けて眠り、ようやく僕は目を覚ます。526 West 113st. Apt 51 New York, New York 10025 これがさしあたっての僕の住所だ。「どこに住んでいるの。」「一一三丁目」「そんな北に住んですの・もう、ハーレムじゃないの……。」確かにニューヨークには「九六丁目の壁」という言葉があって、九六丁目以北、すなわち九六丁

のかについて、隈は「10 コにしたことに唯一理由があるとしたら、それは単にタイトルを「10 宅論」にするためである。かつて住宅論という書物があり、その本は「住宅」の神聖化に大きな寄与をした。「10 宅論」は「住宅論」のパロディーであり、かつローマの建築家ウィトルウィウスによる「建築十書」のもじりである」（11）と述べている。ここでパロディーの「元ネタ」とされた「住宅論」は日本を代表する建築家の一人である篠原一男の『住宅論』のことであろう。隈からすると大先輩にあたる建築家の書物をパロディーにしてしまったのである。

目以上の番地がついているところはかなりヤバイ場所だということになっている。(中略)それにしても五一号室には朝日がひどくはிரいこんでくる。これが夕日だったら僕のニューヨーク生活も随分違っているだろう。少なくとも月曜日には一二時間は眠り続けられたのに。仕方なく僕はベッドを這い出て、一一〇丁目のウールワースで買ったうす茶色のビニール製のスリッパを捜す。(中略) 今日また、アムステルダム・アベニューを三分三〇秒ほど徒歩で北上し、コロンビア大学のエイブリー図書館へと向かうのだ。僕は一応コロンビア大学建築都市計画学科、客員研究員ということになっていて、エイブリー図書館の中には僕専用の本棚が一メートルほどキープしてある (隈 1989: 7-8)。

エッセイ風の文体や、「ウールワース」「アムステルダム・アベニュー」「コロンビア大学」「エイブリー図書館」といったブランドの価値をまとった固有名詞が散りばめられた文体、そして比較的脚注の多い構成は、当時一世を風靡した田中康夫の小説『なんとなくクリスタル』を彷彿させる。また当時すでに世界的な建築家の一人であったフランク・ゲーリーを「海の家のおっさん」と紹介するなど、本書もまた『10 宅論』に続いて理論家・批評家としての議論を縦糸としながらも、パロディと遊び心とが横糸として編まれている本である。

コロンビア大学での研究員生活を終え、帰国した隈は自らの設計事務所を開設する。さっそくいくつかの仕事が舞い込んできた。そして 1991 年には、その後大きな議論の対象となり、隈にとっても転換点となったある作品を発表する。

2.3. 批評家から建築家へ—M2の発表

その作品とは自動車メーカーマツダの子会社「M2 (エムツー)」(現存せず)の本社ビルである。広告代理店を中心とする 4 社のコンペによって博報堂が選ばれ、彼らが起用した建築家が隈研吾であった。この建物は 1990 年から設計が始まり、1991 年に竣工している。事務所を開設してまだ一年も経っていない、当時 34 歳の青年に総工費 25 億円もの仕事が任されるということは現在では考えにくい状況であるが、このようなことを可能にしたのが、豊富な建設投資であった。表 1 を見ると株価が 38915 円という最高値をつけたのが 1989 年であったが、建築物に対する公共投資が過去最高を記録したのは 1994 年であり、5 年間のタイムラグがあることがわかる。もっとも、建築物は長いスパンで計画されるので、好景気だったころの計画がその後数年を経て竣工を迎えるということは当然考えられるが、それを差し引いても、バブル崩壊後しばらくは建築が多く建てられていたのである。

この建物は車の企画・開発をするエンジニアやデザイナーとユーザーとが交流できるようにするという新しい発想の下、その結果を実際の車の開発にフィードバックしていくというコンセプトを持たせていた。この建物について隈は以下のように語っている。

僕が M2 で試みたのは、二項対立構造とポストモダニズムを共に批判し得る視点の導入である。M2 には「外資本主義的」ヴォキャブラリーが、共にきわめてエキセントリックな形で投入されている。アイオニック・オーダー、コーニス、ステップドペディメント、アーチといっ

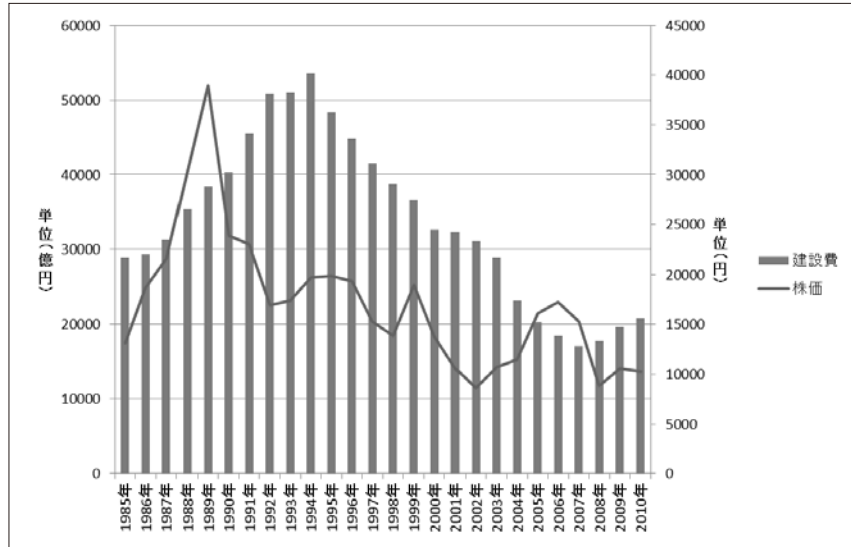


表2 株価と建設費の推移

た「外資本主義的」ヴォキャブラリー、そして高速道路の遮音壁、飛行機用タラップ、日本ではじめて採用されたシリコンガasketによるカーテンウォール等の「内資本主義的」ヴォキャブラリーが共に通常のシンタクスから切り離されて、同一画面上に投入される。孤独なエレメントたちは重力という制度からも切り離され、そして意味という制度からも切り離され、多少寂しげに、しかし、せいせいとした風情で画面上を漂う。レトロスペクティブでノスタルジックなエモーションを喚起する装置として用いられてきた「外資本主義的」ヴォキャブラリーが、ここでは漂白され、親密なヒューマンスケールからの逸脱を強制され、廃墟化によってノスタルジズムの回路を絶たれて、環8という高速スキニング・チューブの上を漂う。「内資本主義的」ヴォキャブラリーもまた廃墟化によって、その楽天主義的な未来志向の限界を露呈せざるを得ない。そのようにして、二項対立の虚構と予定調和幻想は無残にも暴かれ、そしてポストモダニズムのヒューマニズムの安直さも徹底的に批判される。ピラネージは18世紀末に、それ以前の数世紀を支配した「古典的世界」という名の虚構の崩壊を、廃墟化と断片化によって表現した。産業資本主義虚構も、空間の二項対立もまた、そのようにして批判せねばならない。目指すところは電子時代のピラネージである（隈 1992: 304）。

隈は建物と同じように、その解説にも対して外来語を多用した装飾的な言葉で埋め尽くした。装飾を凝らした建築そのものだけではなく、当時は建築家も大いに持てはやされた。建築家はメディアをうまく使い、建築家の知的で洗練されたイメージを流布し、建築専門誌だけではなく一般誌に向けても、人文社会科学系の文献から引用した難解な言葉づかいとレトリックが多用された文体を駆使した持論を展開した。上記の文章はその一例である。同時期に掲載された対談で語られた文章と比較すると興味深い。以下にその文章を転載しておく。

まず用途は、基本的には企業の本社ビルですが、モダンの象徴である大きな単純な箱は壊す。そこで、いくつかのエLEMENTの複雑な重合体で建物を構成したわけです。プログラムも外部の人が入れない閉鎖的なモダニズムの時代のオフィスとは根本的に違っています。一方に、車の企画やデザインに携わるクリエイターたちのワークスペースがあって、もう一方は、車のユーザーが自由に出入りできるイベントホールや、レストランがある。デザイナーとユーザーという異質なカルチャーを持った人たちが、常に接触し、コミュニケーションできる場を考えたプランになっている。さらに、ポストモダンについては、スケールの遊びと断片化、それに脱色化という三つの手法で、従来のポキャブラリーを全く違う意味合いに転換しています。(日経アーキテクチャ編 2010: 50)

ここには、きわめて明快に建物の特徴が述べられている。この発言が掲載されたのは『日経アーキテクチャ』という雑誌であり、実務的な色彩の強い雑誌である。一方、レトリックが多用された文章は雑誌『新建築』に掲載されたものである。『新建築』はコンテンポラリーな日本の建築状況を伝える月刊誌であり、建築文化をリードする雑誌の一つといえる。隈は雑誌の立ち位置や読者層に合わせて自身の発言スタイルを変えているのがわかる。

2.4. アイロニカルな没入とその終わり

隈はこの作品を「バタ」なポストモダンもどきの建物として発表したのではない。建築家界において彼の立ち位置は「批評家的」であり「メタ的」なものである。当時の彼の持つ批評的なポキャブラリーをすべてつぎ込んで作られているのだ。隈はこの建物の狙いをこう述べている。

バブルが崩壊した今、時代はポストモダンのデザインを見直そうという気分になっている。確かにポストモダンのものがバブルであったことは間違いなくて、バブルの崩壊とともに、これまでのポストモダンのものに対する建築界の疑念のようなものが一気に噴き出してきたように思います。(中略) はじけた後も、ただ、皆一様に「あれはおかしかった」と言うだけ。すごく理性的で誠実なふりをしてバブルを否定はしているけれど、新しいビジョンは見えていない。ただ、反省しているだけの時代になっているということです。僕はそういうときだからこそ、今後のビジョンが一体どういうものか考えたいと思うし、考え続けているつもりなんです。「M2」はそうした背景の中で、世の中にあえて問いたかった作品というわけです(日経アーキテクチャ編 2010: 48-49) (傍線部筆者)。

隈がいかにも、この作品を自信を持って世に問おうとしていたかがよくわかる記述である。おそらく、ある程度の反発は予想していただろうが、その反発は想像を超えて大きく、隈の建築家生命すらも危機に陥れることになる。そのようなものを「作ってしまった」理由を隈は後に以下のように語っている。

M2をやった頃は処世術はまったく考えてなくて、時代に対する反発だけでつくっているよ

うなところがあった。アメリカから帰ってきたのが86年で、同世代と比べると僕は事務所を始めたのが遅いんですよ。例えば竹山聖は、どこにも勤めないで事務所をはじめたからずいぶん早くから建物をつくっていた。しかも安藤流みたいな打放しで、当時若い建築家はみんな打放しだった。打放しはその時点で、僕が目から見たらすでにエスタブリッシュメントそのものだったし、建築家という記号性そのものだった。何ですでにエスタブリッシュされているものをやるのかという反感があったんですね。M2はそういう反感の産物で、僕の都市論をリテラルにリアライゼーションしたものです。旗揚げ興業というか、フラストレーションです。

とにかく作家に対して複雑な思いがあったんですよ。いわゆる個人のキャラクターの時代ではないと思った。かといって、安藤忠雄のコピーをしていればいいとも思えない。反作家的なものを作家的に表現しなきゃいけないという矛盾した気持ちで、ああいうものをつくらせたんじゃないかなあ（二川 1999: 92）。

隈が「M2」を竣工させたのは1991年10月である。それからちょうど二年後の1993年10月、「M2」にかんする批判的な記事が一般誌に掲載された。その記事は「バブル建築は遠くになりけり個性的表現の終焉」と題されていた。

「バブルの崩壊とともに、敵は倒れていた。もうドン・キホーテをやる必要はない」と語るのは隈研吾氏。一昨年初、東京都世田谷区内の環状8号線沿いに、巨大なイオニア式の円柱を中央に配したビル「M2（エムツー）」を設計した建築家だ。ル・コルビュジェやミースに代表される近代建築の時代には装飾のない形が、一九八〇年代のポスト・モダンの時代には、装飾性を重んじた歴史的な様式が、建築デザインの「特権的な形」だった。そこで隈氏は、ガラスのカーテンウォールという近代建築の形と、イオニア式の柱頭という歴史的な様式を組み合わせた「M2」をつくることで、特権的な形を否定しようとした。ところが、あると思っていた特権的な形は、バブルが去った今、すでになく、「M2」のイオニア式の円柱は虚ろに中空を支えるだけだ。隈氏のもくろみは見事に肩すかしを食ってしまった（『週刊アエラ』1993.10.18）。（傍線部筆者）

ここで隈が「もうドンキホーテをやる必要がない」「バブルの崩壊とともに敵は倒れていた」と述べていることからわかることは、作品に込めた批評の射程が、内輪の建築家界の範囲内であったことである。隈は「あえて」バブル崩壊後にポストモダン的な建築を設計したのだという。しかし、その結果は「爆発的な反発」（隈 2009b: 17）であった。そして「90年代の10年間、ほとんど東京の仕事はなかった」（隈 2009b: 17）。という状況に追い込まれた隈は「建築はどんなにがんばっても、知恵をいくらしぼっても、所詮社会の敵とみなされる状況を肌で感じた。建築という仕事に携わっていること自体が悪であり、時代錯誤であり、どうしようもない悪の烙印を押されたに等しいと感じて、めいっぱい暗くなった」（隈 2009a: 290）。と述懐しているように、「M2」における隈の失敗は、その後の彼のキャリアに長く影響し続けることになる。

3. 1990年代—第二期、アンチテーゼの模索

3.1. 反オブジェクト—「建築を消したい」という願望と形態の否定

隈にとって第二期にあたる1990年代とはどのような時代であったのか。90年代の隈の方法論は「建築を消したい」という願望と「物質と向かい合う」という姿勢に象徴される（隈2009b）。建築という物理的な形態に込めた批評性が激しいパッシングの対象になった経験から、形態を消す方向に進んでいく。「ひとたび「形態」を提出した途端に、どんな反発、見返りがあるかは骨にしみていた。「形態」を出すことに対して、恐怖に近い感情さえあった」（隈2009b: 22-23）。と述べているように、「形態」を提出することに相当ナーバスになっていた様子が看取できる。

1994年、四国の愛媛県に展望台を作る依頼を受ける。今治市の沖合にある大島の中央部にある小山「亀老山」に展望台を設置する計画である。ここで隈は、思い切った方法を採用する。展望台を埋没させるのである。なぜそのような形態にしたのかについて、隈は「オブジェクトとして突出する展望台ではなく、地面にうがたれた一種の亀裂として存在する展望台という形式を構想した。『「展望台を消したい」と本気で思った。その切実な感情から思いついたのが、「見えない展望台」というアイデアである」。と述べ、その理由を展望台は「見るための装置」であって、それ自体は自然の中に隠ぺいされるべき」であるからと主張している（隈2009b: 64-65）。ここで隈が述べるオブジェクトとは何か。隈が2000年に上梓した著作『反オブジェクト 建築を溶かし、砕く』には以下のように記されている。

一言で要約すれば、自己中心的で威圧的な建築を批判したかったのである。それは特定の建築様式に対する批判ではない。ある種の建築が発する、独特の存在感、雰囲気。それを批判したかった。それをオブジェクトという言葉で表現してみたのである。オブジェクトとは、周囲の環境から切断された、物質の存在形式である。すべての建築は環境の中に人間がうちたてた特異点であり、当然、オブジェクトに違いないではないかといわれれば、あえてそれを否定しようとは思わない（隈[2009] 2000: 7）。

さらに隈は「かつて建築の目的は自然を破壊し、自然の中に突出することであった」（隈2008: 166）。と述べ、そしてそのような建築を「オスの建築」（隈2008: 166）であると否定したうえで、自分は「山に刻み込まれたメスの建築」（隈2008: 166）を目指したのだという。しかし、町からの依頼はその展望台が「島のシンボルとなり、町のシンボルとなってほしい」というものであった（隈[2009] 2000a: 108）。しかし、計画案をいくらスタディしても納得できる案にいたらず、相当苦勞したようである。そして展望台という装置の持つ、根源的な矛盾に気が付くに至り、ついに、オブジェクトとしての建築を打ち立てることを断念したと述べている。

美しい環境の中だからこそ、人々はそこにオブジェクトをたてたいと望む。あるいは、オブジェクトが見映えをするために、美しい環境が要請される。しかしそこにめ得太くオブジェクトが出現する事によって、環境は破壊されるのである。しかも、展望台という形式は、オブジェ

クトの矛盾に対して、あまりも無自覚である。なぜなら、展望台は世界をみるための装置だからであり、自分をみるための装置ではないからである（隈 [2009] 2000a: 109）。

隈はこのように述べ、展望台という建物が宿命的に内在させてしまう視線の「非対称性」に着目する。そしてその特質を、オブジェクトを建てるという行為を捨てさせ、建築を埋蔵するという自らの手法の正当化のための根拠として使っているのである。

埋蔵は単に、建築を土に埋設する事ではない。埋蔵とは、建築の存在形式を反転する事である。オブジェクト、すなわち自己中心的な存在形式を反転し、凹状の存在形式、徹底して受動的な存在形式の可能性をさぐる事である。存在形式を温存したままでの埋蔵は、埋蔵ではなく、オブジェクトの隠蔽である（隈 [2009] 2000a: 118）。

つまり、隈は地上に出せばそのままオブジェクトとして成立するようなものを地下に埋めるのではなく、最初から地下に向けて建物を設計していくという方法をとっている。その結果、「展望する」という機能だけを残し、外観や形がない建物を作り上げることに「成功」したのである。

3.2. 脱コンクリートとしての自然素材―「物質と向かい合う」

隈の地方における最初の仕事が高知県檜原町の地域交流施設であった。地元で採れる木材を多用したこの作品はのちの隈の建築家としてのスタンスを決定づけるメルクマールになった作品である。先述したとおり、隈は 90 年代の自分が依拠した方法論を「建築を消したい」ということと「物質と向かい合う」という二つのキーワードで説明している。「物質と向かい合う」とは自然素材とじっくり向かい合うということを意味している。隈はなぜ、自然素材とじっくり向き合う方法論を採用したのであろうか。まずは、彼の自然素材を用いた建築についての記述をみていくことにする。

3.2.1. 燃えない木

2000 年には、二つの自然素材を使った重要な作品を竣工させている。一つ目は栃木県那須郡那珂川町に建設された「那珂川町馬頭広重美術館」である。村野藤吾賞を受賞したこの作品で隈は「燃えない木」を採用している。

隈は旧家から寄贈された安藤広重の作品を展示する美術館の計画にあたって、敷地の裏山に生えていた杉を使うことを考えていたという。しかし、外壁に木材を使用することは、現在の建築基準法においてはかなり困難である。建築基準法によると、美術館などの特殊建築物は耐火建築物または準耐火建築物とする必要がある。すなわち、木材を改良して不燃材としての性能を持たせない限り法規上建設は不可能である。しかし、困難であると言われていた杉の不燃化の研究に取り組む一人の研究者との協働により、無事に不燃材料としての杉材を手に入れることができたのである。隈はその不燃化した杉材を使い、建物の外壁にルーバーとして張り巡らせるデザインを具現化することに成功している。

3.2.2. 和紙の壁

隈はこの建築にさらにやわらかい素材を用いている。それは和紙である。日本の伝統的な家屋には障子などに代表されるように建具には和紙が用いられてきた。しかし、現代の公共建築に和紙を使った内壁を作るということは技術的な困難さよりも、それを採用することを関係者に納得させることのほうが難しかったようだ。このときの様子を隈は以下のように書き記している。

壁の和紙について建設委員会から異議が出た。子供が和紙を絶対に破くというのである。破かれたら自分で貼りかえに来てくれますかと、すぐまれた。しかし、本当に子供が和紙を破くだろうか。いまでも旅館にいけば、障子だらけである。だからといって、子供はそれを破いて歩いたりはしない。旅館というパブリックスペースの中でも、ちゃんと和紙が大事に使われている。弱い物でも大事に扱う。弱い物だからこそ大事に扱うのが日本の文化のはずであるが、建設委員会は納得しない（隈 2009b: 112）。

隈は結局、建設委員会を説得することができず、「本物の和紙の裏側にプラスチックでできた人口の和紙の裏打ちをする」（隈 2009b: 112）という次善の策を提案し、結局それが採用されたと述べている。

3.2.3. 石の建築

「那珂川町馬頭広重美術館」と同時期に、かつ、きわめて近い場所で（栃木県那須郡那須町）「石の美術館」が竣工した。地元の石材店が石の魅力を伝えるために建設した美術館である。「地元の石を使って、石の魅力を伝えられるような美術館を設計してほしい」と依頼主に頼まれたとき、隈は相当困惑したという。なぜなら、大理石や御影石のような高級さもない、「セメントに見まがうような地味な石」（隈 2009b: 47）を建物のデザイン要素としてどのように使えばいいのか困惑していたのだという。

しかし、この困惑した状況に射していた一筋の光が施主の述べた「予算はないが、うちの職人に、困難なことでも遠慮せずに頼んでくれ」という発言であった。そこで彼は、その職人としっかりと協働することにした。現場に豊富にある石材を使って、表層の化粧として扱われている石に対する「最高のカウンター」（隈 2009b: 53）を作ろうとしたのだという。その背景には「コンクリートを担当する業者は強度を担当し、石を担当する業者は表層すなわち化粧を担当する」という分業体制に対する隈の強い懸念がある。彼はそのような分業を「人間には所詮表面しか見えないという、人間そのものへの蔑視がある」（隈 2009b: 53）。とさえ述べている。そして彼は石による組積造というもっとも原始的な方法を採用する。適当な大きさにカットした石を人間の手で積み上げていくのである。その組積造の壁から、いくつかの石を抜き取って、風と光が通り抜けるようにしている。こうすることによって、内と外とが緩やかに繋がるのだという。そういう方法を採用した理由を隈は以下のように語っている。

古い蔵の保存プロジェクトの場合、建築家がよくやるのは、ガラスや鉄のようなモダンな素

材と、古い建築を組み合わせる手法である。このやり方だと新旧の対比がきつくなりすぎると僕は感じた。二〇世紀の建築家は、コントラストがお好みで、コントラストによって、自らの「新しさ」を主張しようとした。「新しさ」に決定的な意味があった（隈 2009b: 66-67）。

この作品は「M2」で見せた複雑怪奇な形態からの決別であると同時に、コンクリートからの決別でもある。隈が自然素材を使うようになった理由として、コンクリートに対する批判がある。隈はコンクリートを、世界中のどこでも材料を手に入れることができ、また比較的簡単に施工することができ、そして表面に仕上げ材を貼り付けることによって、どんな建築も造ること出来る「強い」材料であると述べる（隈 2009a）。隈は「世界がコンクリートと鉄とに塗りつぶされていく流れに対抗して、ローカルな物質を用いて、ローカルな職人と協働して、「見えない建築」を作るというのが、この二期の方法論であった」（隈 2009b: 33）。と述べているように、隈が1990年の仕事を通じてやろうとしたことは「コンクリートによって打ち立てられたオブジェクト」に対するアンチテーゼであった。隈は2009年に上梓した『自然な建築』の序章のすべてを使って、「コンクリート批判」を行っている。「コンクリートの不気味さは、それが無限にぬめぬめとつながっていて、（中略）とりつくシマがない点にある」（隈 2009b: 44）。と述べているように、その記述は辛辣である。隈のコンクリートに対する「執拗」な批判と、そのアンチテーゼとしての自然素材への執着は、当時すでに大きな存在となっていた安藤忠雄に対する批判と、そこからの自身の差別化という意味合いによるところも小さくないと思われる。

隈は20世紀をコンクリートの時代であると述べている。その理由はグローバル化の進展とコンクリートの相性が極めてよかったからであるという。コンクリートは砂、砂利、セメントなどのきわめてプリミティビティブな材料で構成されており、しかも施工も簡単である。ゆえに世界中どこでも場所を選ばずに施工できるのである。安藤は「それゆえに」コンクリートを選択し、隈は「それゆえに」コンクリートを選択しなかったのである。

3.4. 反東京としての地方

隈が1990年代の後半に地方での仕事が増えていくが、それは「東京で事務所を開いて、東京で仕事をしていくつもりだったにもかかわらず、東京の仕事は突然途絶えてしまった」（隈 2009b: 21）と述べるようにそれは決して本意ではなかった。そして、その語り口には常に東京が意識されている。

梶原では、大工とも左官とも、竹や和紙の職人とも、さまざまにやり合った。竹カゴ状の照明器具の縁をかがるかかからないかという小さな話で、お互いにあきれるくらいやりあった。土壁の中にどこまでスサの分量を増やせるかをつきつめて、左官の親方自身が、「こんな壁、みた事がない」というくらいの、荒い土壁が誕生した。このしつこいほどのやりとり、やり合いこそが設計というものの正体なのである。東京の現場では、現場所長以外の人間と口をきく機会は殆どない。所長が一括して情報を管理していないと、コストもスケジュールも調整しやがなくなる、というのもっともな理由である。かくして東京の現場で物質の生の声を聞くチャンスは失われ、既成の数種類のディテールのコピーとペーストが繰り返される。物質と身体と

は、せめぎあう接点を失うのである。そんなもどかしい「東京」という場所から離れるとどんなにせいせいするかを、梶原が教えてくれた（隈 2009b: 21）。

ここには、「東京の現場」ではありえない職人との協働の様子が詳述されている。隈は地方において、東京では獲得できなかった手法や視座を獲得することに成功し、それを「資本」として蓄積することに成功している。

4. 2000 年代—第三期、消去から出現へ

4.1. 手法の変化

1980 年代、1990 年代を経て、2000 代を迎えた隈は海外コンペを通じて、自分が新しいフェーズに向かわなければならないと思ったと述べている（隈 2009b）。

1990 年代に発表した作品が海外で高く評価され、様々な賞を受賞した。その後海外から指名コンペへの参加以来を含む様々な「声」がかかるようになり、「仕事の 50% が海外という状況になった」（隈 2009b: 35）。そのことを隈は「いつのまにか、闘いの場が変わった。すなわちリングが変わったのである。リングの質が根本的に変わった以上は闘い方も変わらねばならぬ」（隈 2009b: 35）と述べている。彼が「リングの質が変わった、ゆえに闘い方も変えなければならない」と感じたのには次のような理由があった。

はっきり意識したのは、コンペの連敗がきっかけであった。例えば、韓国での「ナム・ジュン・パイク・ミュージアム」（2003）。建築を消すという方法論をつきつめた案が、審査員に少しも評価されないのである。中でも、自分ではとても気に入っていた案なので、なおさら悔しかった。一等案と、われわれの提出した案とを冷静に比較して、事務所の中で議論し、建築を消すアプローチでは、国際コンペでは永遠に勝てないのではないかという意見も出た。もちろんコンペに勝つ事だけが建築家の目標ではない。コンペに負け続けることで、時代を批判し、状況を批判するという方法もありえるだろう。しかし時代が建築に何を求めているかに対しては、素直に耳を傾け、謙虚に状況を分析しなければならない。すぐれた建築は、時代に対する謙虚さから生まれ、その時代への謙虚さゆえに時代を超えて生き延びることができるのである（隈 2009b: 39）。

このように、隈は自分が作品に埋め込みたい批評性とグローバルな建築家界の動向とのズレに悩み始める。90 年代の隈の手法は建築を消していくことであった。しかし 2000 年以後、世界の建築の潮流はフランク・O・ゲーリーが設計した「ビルバオ・グッゲンハイム美術館」以降シンボリックな形態をまとった建築が支持されるようになっていく。

そのようなグローバルな建築家界の潮流の中で、コンペにおける圧倒的な強さを誇ったのがザハ・ハディドであった。そして実際彼女にコンペで敗北したこともあり、隈はこれまでの「建築を消す」という手法について迷い始める。

大金をかけ、枯渇しつつある資源とエネルギーを投入した建築が、単に跡形もなく埋没することを、時代は少しも望んでいない。それは極めて自然な、当然な市民感情である。その一方で、目立つことだけを目的とし、周囲の環境との対立によって、シンボリックであろうとする建築を憎悪する気持ちは変わらない（隈 2009b: 41）。

その後、隈は「もしかしたら、消したいという思いと、見せたいという思いは、かつて考えていたほどかけ離れ、対立したものではないかもしれない」（隈 2009b: 45）。と考え始めるようになり、そして、このような「二項対立」そのものが不毛であるという結論に至る。それを媒介したのは「生物」というキーワードであった。

たとえば生物が巣をひとつ作る時でも、それはある意味では敵にねらわれないような見えないう巣であるし、またある意味では巣で生活する仲間たちが発見しやすいような、見える巣でなければならぬ。（中略）生物とはそのようにして複雑な巣を作ってきたのだからこそ生き残ってこられたのである（隈 2009b: 46-7）。

その考えは彼がポーランドのワルシャワに計画された「ユダヤ美術館」におけるコンペで煮詰められていったという。その建物の建設予定地に地下には第二次世界大戦で破壊されたユダヤ人ゲットーの瓦礫が埋もれているという。彼はそれを掘り起こして積み上げるという手法をとった。ただし、実物を掘り起こして積み上げることはできないので、そのように見える形態の建築を提案したのである。館内へは「孔」と呼ぶスリットを通じてアクセスする。「環境と対立したオブジェクトという形式への批評として、「孔」という形式を対峙させようとした」（隈 2009b: 61）。と述べている。そしてこれまでの自らの手法を次のように反省的に総括している。

僕の頭の中には、絶えず、「オブジェクト（塔）」対「孔」という二項対立の図式が存在していた。多くの建築がこの二項対立の図式に沿って書き続けられてきた。ピラミッド対迷路、オスの建築対メスの建築など、様々なヴァリエーションで呼ばれながら、この対立は建築論の中心を占めてきた（隈 2009b: 61）。

そして、二項対立の図式としてとらえていた「塔」と「孔」が実は、二項対立ではなく、同じものの反転であり、さらには「入る」「出る」という行為も同一の行為の主観的な解釈による相違にすぎないと述べる。そして隈は自身が身体という概念を用いて建築を考えていることに気が付いていく。それは「身体メタファーとして建築と形態を考えるのではなく、身体に対して出現する現象として、建築の事を考えはじめていた」という（隈 2009b）。

これまでも、身体や生物に依拠した建築は少なくない。有機的建築を標榜したフランク・ロイド・ライトを「ファッションとしては効果的であったかもしれない」（隈 2009b: 57）と批判し、また生物の持つ新陳代謝を建築の概念に応用しようとしたメタボリズムとその中心人物であった黒川紀章が提出した「共生の思想」の対しても「生物を、目的に適合する器官の自律的な集合体だとす

る「19世紀的生物感から抜け出していない」(隈 2009b: 57)。と喝破している。

20世紀の建築論は、形態の建築論であり、死体の建築論であった。死体は二項対立で構成されている。しかし生きている限りにおいて、生物は二項対立を楽々と超越する。生きている限りにおいて、生きるべきか死ぬべきかという二項対立は意味を持たない。われわれは生きたかったり、死にたかったり勝手に悩んだつもりになってはいるが、実は環境という圧倒的なものとの関係によって、生かされたり殺されたりしているのである。そんな謙虚な生命観の時代に僕らは生きている。この謙虚な生命観に基づいた新しい有機的建築を提示するのが、僕の願いである(隈 2009b: 61)。

引用の最後で述べられている「謙虚な生命観に基づいた新しい有機的建築」というものが現在の隈研吾の建築におけるテーマである。しかし、そのテーマもまた早晚変更を迫られるだろう。それは建築家であると同時に批評家でもある隈に課せられた宿命ともいえるものである。

5. まとめと考察

本稿にも既述したように、建築家は世代による分類がなされることが多い。新しい世代は前の世代の価値観や理念を否定する手法やロジックを賭け金として建築家界に参入していく。若手としての「資本」は先行世代の否定のロジックだけであるといっても過言ではない。それがラディカルであればあるほど、注目度は高いが、同時にそれはきわめてリスクな行為でもある。隈は大学院生のころから卓越した文章センスを駆使し、批評的な言説を量産した。あまりにも巨大な金が還流していたバブル経済の残滓は、当時の隈のような若手建築家にも比較的規模の大きな建築を作るチャンスを与えた。彼は建築家界に対する批判を埋め込んだ建築を完成させた。しかし、それは酷評され、彼は東京での仕事を失う。「M2」の失敗と、その後の地方での仕事は、彼に戦略の練り直しを迫った。そして彼は批評性を前面に押し出すという姿勢はそのままに、手法を転換していく。自然素材を用い、地場の職人たちと協働することで、東京ではできない建築を作ろうとした。そして徹底的にコンクリートを否定することによって、現代建築家界において巨大な存在となっている安藤忠雄との差別化をはかった。それらの戦略は「当たり」隈は再び表舞台へと返り咲く。そして地方で培った手法に「反オブジェクト」「負ける建築」など耳目を引きやすいコピーをつけ、人口に膾炙させていくことにも成功した。

冒頭で述べたように、隈は建築家界全体をメタ的にみる批評家の視点を有している。目の前の仕事と格闘しつつも、常に界全体の動向を見極めて、最適な位置に自分を位置づけていくことにきわめて長けている存在である。彼は、建築家であり、批評家でもあるという極めて難しいスタンスをとることで、建築家界の中に確固たる地位を占めることに成功した。しかし、建築家と批評家の両立がどれほど困難であるかは、隈のデビュー以来の軌跡を追えばよくわかるだろう。それは本稿でも一端を示した通りだ。批評家の視点を有しながら、その批評の対象となるものを作るということは絶えざる理想と現実の相克に身を削られるということに他ならない。しかし、隈はその相克で身

を削られる自分を赤裸々に晒し、思考のプロセスを言説化する。それは出版され衆目にさらされ、隈研吾という建築家のブランドを強化していくのである。

本稿では、社会学的に建築家を分析対象とするために、「建築家界」というものを理念的に想定し、その中で本質を賭けて闘争する者として建築家を位置づけた。公的な制度による裏付けもなく、芸術／技術という二項対立を抱え込んだ建築家という存在の難しい立ち位置の職能の研究は、一面的なアプローチでは立ち行かないことは明らかだ。「動的」に把握しないと彼らのリアリティに迫ることはできない。本稿でどこまでそれが出来たのかについては疑問符がつくが、研究の端緒には到達できたのではないかと考える。

参考文献

隈研吾、[1990] 1986、『10宅論』筑摩書房。

———、1989『グッドバイ・ポストモダン』鹿島出版会。

———、1994a『新・建築入門—思想と歴史』筑摩書房。

———、1994b『建築的欲望の終焉』新曜社。

———、1995『建築の危機を超えて』TOTO 出版。

———、2004『負ける建築』岩波書店。

———、2008『自然な建築』岩波書店。

———、2009a、[2000]『反オブジェクト、建築を溶かし砕く』筑摩書房。

———、2009b『スタディーズ・イン・オーガニック』TOTO 出版。

隈研吾 三浦展、2010『三低主義』NTT 出版。

八田利也、1964『現代建築愚策論』彰国社。

日経アーキテクチャ編、2010『[NA 建築家シリーズ02] 隈研吾』日経 BP 社。

二川幸夫 企画編集、1999『隈研吾読本—1999』エーディーエー・エディタ・トウキョウ

山本理奈、2011「都市における住宅の商品化とその変容—家庭の空間から身体感覚の空間へ—」『社会学評論』Vol.62, No2: 172-187。

祐成保志、2008『〈住宅〉の歴史社会学—日常生活をめぐる啓蒙・動員・産業化』新曜社。

南後由和、2008「有名性と「界」の形成：建築家の事例分析に向けて」、『ソシオロゴス』32: 216-234。

『週刊アエラ』1993.10.18。

Abstract

Attempting to Position Architect as an Object of Sociological Research

-The analysis of the narratives and works of architect Kuma Kengo -

MATSUMURA, Jun

Kwansei Gakuin University Graduate School of Sociology

The aim of this study is to elucidate the reality of the world of architects, which has rarely been focused on in a sociological research. Given that architect as a career does not have any official authorization, and that they are always confronted by the difficulty of their own positioning in between the binary opposition of art and technology, it is obvious that they cannot be analyzed by a single perspective. In other words, the analysis in this respect needs a more dynamic approach. Thus, this paper tries to introduce the concept of ‘field’ defined by Pierre Bourdieu as a theoretical framework to grasp this dynamics and describe the ‘field of architecture’. Then, it attempts to position architect as someone struggling to pursue the essence of architecture in this field. As a case study, it will focus on Kengo Kuma (1954-), one of the most famous architects in Japan. To do so, this study will divide his career into three stages: the 1980s as the first stage; the 1990s as the second stage; and the 2000s and thereafter as the third stage. Then, it will describe and analyze the transformation of his narratives and works.

Keywords: architect, field, struggle